

# TIDSDIMENSIONER OG KRONOLOGI

## NATIONALMUSEETS SOMMERUDSTILLINGER I BREDE 1966-1988

■ CARSTEN TAGE NIELSEN

Det er svært at forestille sig en verden og et liv uden tidsdimensionerne fortid, nutid, fremtid. Vi bruger dem til at etablere orden, skabe mening og tillægge betydning i forhold til egen livshistorie, til andre mennesker, processer, begivenheder og ting. Det sker dagligt i forskellige sammenhænge og situationer. Tidsdimensionerne forekommer væsentlige, grundlæggende og bestemmende for såvel levet liv som professionsorienteret beskæftigelse med historie. De virker med andre ord helt naturlige og uomgængelige. Arbejdet med tidsdimensionerne sker dog i situerede erindrings- og identitetspolitiske processer, hvor interesse- og behovsmodsætninger gør sig gældende. Derfor er det ikke givet på forhånd, hvor erindrings- og identitetsarbejdet fører hen. Processerne må siges at have åben og foreløbig karakter.

Oplevelsen og kategoriseringen af tid som enten fortid, nutid eller fremtid er relativ og subjektiv. Det vi opfatter som fortid, har en gang været nutid for nogen og fremtid for andre. Den tyske historiker Reinhart Koselleck har således betegnet nutiden som en forgangen fremtid, erfaringer som nærværende fortid og forventninger som en forestillet fremtid.<sup>1</sup> I begrebet historiebevidsthed indgår tidsdimensionerne i et procesforhold og betragtes som stående i relation til hinanden. Det vil sige, at historie ikke blot er fortid, men et fænomen som konstitueres af fortid, nutid og fremtid. Historiebevidsthed siges at være et ontologisk træk ved det at være menneske.<sup>2</sup> Som menneske formår vi ikke blot at skelne mellem fortid, nutid og fremtid, vi evner også at skabe forbindelser mellem fortid, nutid og fremtid – og at gøre det med henblik på handling. Hvordan forholdet mellem tidsdimensionerne tager sig ud for et individ eller et forestillet fællesskab er en anden sag. Et erindrings- og identitetsarbejde må forventes at kunne kvalificere menneskers historiebevidsthed, hvis arbejdet med tidsdimensionerne opleves som nærværende og

<sup>1</sup> Koselleck 1979, 12, 354-355.

<sup>2</sup> Se f.eks. Jensen 2003, 58-59.

relevant. Kvalificering af historiebevidsthed er det overordnede perspektiv i denne artikel.

Kronologi er et centralt ordningsprincip i professionsorienterede beskæftigelser med historie, ligesom kronologi er en væsentlig tankefigur i det levede livs sammenhænge. Kronologi handler om at ordne noget i en ligefrem tidsmæssig rækkefølge. Det kan ske *relativ kronologisk* – det vil sige i forhold til et før/efter – eller *absolut kronologisk* – det vil sige i forhold til kalenderen. Kronologi kan både være bagudrettet (ordne det som er sket) og fremadrettet (ordne det som skal ske eller forventeligt vil ske). Kronologi er en måde at tænke og ordne forholdet mellem tidsdimensionerne fortid, nutid og fremtid.

Camilla Mordhorst og Kitte Wagner Nielsen argumenterer i deres museologiske afhandling *Formens Semantik* (2000) for, at kronologi var og ofte er det bærende ordningsprincip i kulturhistoriske udstillinger. Desuden argumenterer de for, at en form også har et indhold. En form kan derfor ikke formidle et hvilket som helst indhold, fordi den er begrænset af sit eget indhold.<sup>3</sup> Deres pointe er, at så længe formen ikke opleves som en begrænsning for udsigelsen af et indhold, vil formens indhold unddrage sig opmærksomhed. Teoretisk underbygger de deres argument med bl.a. Michel Foucaults epistemteori, der kort fortalt går ud på, at der er former for orden, som bestemmer, hvad der kan og ikke kan erkendes og fremstilles i bestemte epoker. I 'det moderne epistem', som opstod i det 19. århundrede, var historien – i ental og bestemt form – en dominerende tankefigur, og de ser formen 'den kulturhistoriske udstilling' som et udtryk for det moderne epistem.

Mordhorst og Wagner Nielsen benytter begrebet 'den kulturhistoriske udstilling' i en specifik betydning og sammenhæng, hvorfor de sætter anførelsestegn omkring betegnelsen for at adskille denne fra en mere hverdagspræget sprogbrug, hvor en kulturhistorisk udstilling ganske enkelt er en udstilling på et kulturhistorisk museum. Klassificering af museer og udstillinger bliver sjældent problematiseret. Der er således tradition for at skelne mellem kulturhistoriske, naturhistoriske og kunsthistoriske museer/udstillinger. Det kulturhistoriske museum eller den kulturhistoriske udstilling bliver klassificeret i forhold til videnskabelige fag. Her skelnes der eksempelvis mellem historiske, etnologiske, etnografiske og arkæologiske museer og udstillinger. Genstande bliver på tilsvarende måde kategoriseret efter de videnskabelige fag. Camilla Mordhorst viser i sin afhandling *Genstandsfortællinger* (2009), at klassificeringer af genstande er foranderlig og historisk betinget.

I Mordhorst og Wagner Niensens optik er 'den kulturhistoriske udstilling' karakteriseret ved: et kronologisk ordningsprincip som implicerer et udviklingshistorisk perspektiv; en antropocentrisk genstandsbrug, hvor genstande ikke er noget i sig selv, men bruges om illustrationer i en civilisationshistorie; en objektivistisk frem-

---

<sup>3</sup> Mordhorst og Wagner Nielsen 2009, 3.

stillingsmåde med fravær eller usynliggørelse af det fortolkende subjekt; en national afgrænsning og et belærende formål.<sup>4</sup> Dette paradigme er ifølge Mordhorst og Wagner Nielsen ikke blot et fortidigt fænomen, men ét som fortsat skulle gøre sig gældende på det tidspunkt, de skriver afhandlingen.<sup>5</sup> Dog viser de, at paradigmet ikke var/er enerådende. Deres formål med afhandlingen er at dekonstruere paradigmet ud fra en postmoderne synsvinkel.

Kronologiens betydning og samspillet mellem form, indhold og udsigelse kan også underbygges med den amerikanske litteraturhistoriker Hayden Whites studie af europæisk historieskrivning i det 19. århundrede. I sin teori om det historiske værk påviser White historieskrivningens litterære karakter.<sup>6</sup> Det vil sige dens struktur og organisering som tekst. Basis for historiefortællingen er krøniken med dens udvalgte og ordnede historiske hændelser i ligefrem tidsmæssig rækkefølge. Historieskrivning er i Whites optik en proces, der transformerer krønike til fortælling ved hjælp af forskellige virkemidler. Det vi møder som 'historie' er ikke fortiden, men en fortælling om en fortid, som er skabt efter nogle formmæssige konventioner, der gør eller gjorde sig gældende i en given nutid. Fortiden kommer altid til os i formidlet form, hvor formen har betydning for det indhold, der kan og bliver gestaltet. Hos White er der med andre ord også tale om en form og et indhold, som er historisk betinget.

Mordhorst og Wagner Nielsen skriver sig ind i en museologisk og udstillingshistorisk diskussion om genstandenes orden og betydning, som i en dansk sammenhæng for alvor blev igangsat i 1990'erne med udstillingerne *Museum Europa* (1993) og *Memento Metropolis* (1996). Udstillingerne satte de gængse former og den gængse æstetik til debat ved at udfordre disse: enten ved at udstille udstillingsmediet som i *Museum Europa*, eller ved at blande forskellige genrer (samtdiskunst, teknologiske opfindelser og kulturhistoriske tableauer) som i *Memento Metropolis*.<sup>7</sup> Udstillingerne og den efterfølgende debat ser jeg ikke blot som udtryk for et lokalt opgør med danske museumstraditioner, men også som udtryk for et bredere erkendelsesmæssigt fokusskifte fra den fortid, historiefremstillingerne refererer til, til historiefremstillingerne i sig selv som fremstilling, tekst og genre. Foucaults og Whites forskning har haft betydning for et sådant skifte.

Antropologen Annesofie Becker, som var medkurator på de to udstillinger, skelner mellem to idealtypiske udstillingsformer: den *præsentative* og den *diskursive*. Den diskursive udstilling er kendetegnet ved at tingene anbringes og forstås efter hinanden dels i tid, dels i et rumligt organiseret hierarki. Den viser det, udstillerne ønsker at fortælle. Sammenhænge er fastlagt på forhånd. Den illustrerer en sandhed og etablerer homogene ordner, sammenhænge og lukkede systemer, hvor en-

<sup>4</sup> Mordhorst og Wagner Nielsen 2009, 30-32.

<sup>5</sup> Mordhorst og Wagner Nielsen 2009, 15.

<sup>6</sup> White 1973, ix-xii, 1-42.

<sup>7</sup> Hjort 2000, 13ff.

keltdele tilpasses og indordnes helheden. Den foregiver, at genstandene kan nås og forstås ud fra en bestemt orden af genkendelige begreber. Den inddrager ikke de besøgende, men beordrer og foregriber oplevelsesmåden. 'Den kulturhistoriske udstilling' i Mordhorsts og Wagner Niensens forstand er et eksempel på en diskursiv udstillingsform. Den præsentative udstilling er derimod kendetegnet ved diskontinuitet og flertydig perspektivering. Den kan virke utidig/usamtidig i formen. Den prætenderer ikke sandhed, men spiller på det bevidst fragmenterede, hvor tingene ikke fremstilles som entydige størrelser. Den opererer med heterogene ordensdannelser, men foregiver ikke at være kaotisk eller ikke at være del af en herskende orden, men er mere åben for fortolkning, og stiller derfor de besøgende mere frit til selv at opdage tingene.<sup>8</sup> Beckers ærinde er principielt. Det handler om at etablere en form, som er transparent: som ikke foregiver at være andet end det den er: en form. Heri ligger der et klart opgør med danske museumstraditioner. Det sker dog ikke som hos Mordhorst og Wagner Nielsen med referencer til konkrete udstillinger og praksisser, men på et implicit og abstrakt plan.

Hverken Mordhorst og Wagner Nielsen eller Becker ophæver fortid, nutid og fremtid som kategorier, men de lægger op til, at der kan være andre meningsfulde ordningsprincipper end det kronologiske, og at dette i sig selv må betragtes som en historisk form og tankefigur. De ophæver med andre ord heller ikke historien og det historiske, men der er tale om et historiesyn, hvor materialitet spiller en større rolle end kronologi og tid. En måde at kvalificere menneskers historiebevidsthed på kunne være at udfordre ordner og former, som fremstår naturlige, fordi de netop ikke bliver udfordret. Eksempelvis den kronologiske orden og 'den kulturhistoriske udstilling'. Det fører mig til Nationalmuseets sommerudstillinger i Brede nord for København i perioden fra 1966 til 1988.

I Brede blev der eksperimenteret med former og virkemidler, og der blev arbejdet med tidsdimensionerne på anderledes måder end i mere traditionelle kulturhistoriske udstillinger, som eksempelvis Nationalmuseets oldtidsudstilling i Prinsens Palæ i centrum af København (se figur 1). Sommerudstillingerne i Brede var den tids holmgang med traditionerne. I samtiden påkaldte de sig stor opmærksomhed, men i eftertiden synes de at være gledet ud af den museologiske debat og bevidsthed, selvom de på flere måder udgør et refleksionspotentiale for nutidens museumsfolk. Mordhorst, Wagner Nielsen og Becker forbigår dem i tavshed. Fra en postmoderne synsvinkel glider udstillingerne i Brede i ét med de traditioner, det postmoderne paradigme vil dekonstruere og gøre op med.

Jeg vil i det følgende se nærmere på, hvordan udstillingerne i Brede arbejdede med tidsdimensionerne og kronologi. Samtidig vil jeg undersøge, hvordan Bredeudstillingerne forholdt sig til de kendetegn, som Mordhorst og Wagner Nielsen hæfter på 'den kulturhistoriske udstilling', som Bredeudstillingerne selv forholdt

---

<sup>8</sup> Becker 1990, 79-83.

sig til. Udstillingerne i Brede var kulturhistoriske udstillinger i gængs forstand. For ikke at skabe total semantisk forvirring tillader jeg mig at ophæve Mordhorsts og Wagner Niensens esoteriske anførelsestegn og skelner mellem udstillingerne i Brede som udfordrer og traditionelle museumsudstillinger som udfordret.

## STEDET OG FÆNOMENET BREDE

Klokken nærmede sig fem om eftermiddagen søndag den 1. november 1970. Det var sidste åbningsdag på udstillingen *Buddhas veje* i Brede. Landskabet omkring den gamle klædefabrik stod endnu i sin efterårsdragt. Henne ved trinbrættet ventede trætte gæster på grisen, som skulle bringe dem til S-toget i Jægersborg. Udstillingen var blevet åbnet for publikum fem måneder før, lørdag den 30. maj. Allerede på de to første åbningsdage havde lidt over 4.000 besøgt udstillingen. Da de sidste gæster var blevet talt op, var det samlede besøgstal på 183.230. Det var 1.175 i gennemsnit pr. dag på 156 åbningsdage.<sup>9</sup> Takket være et nyinstalleret klimaanlæg var denne sæson forlænget med en måned. Det kostede 2,00 kroner for voksne at komme ind og for børn, unge under uddannelse, pensionister og værnepligtige 50 øre. I stationskiosken kostede en pakke med 10 Prince 3,75, ugebladet Se & Hør 2,85 og en plade Toms Guldbarre 1 krone.

Udstillingerne i Brede tiltrak et stort publikum. *Buddhas veje* skulle siden blive overgået af *Japan* i 1983, som blev set af 204.255 (1.194 i gennemsnit pr. dag på 171 åbningsdage) og *Drømmen om Amerika*, som blev set af 210.436 (1.283 i gennemsnit pr. dag på 164 åbningsdage). I de år, hvor man af besparelshensyn valgte at vise samme udstilling igen i den følgende sæson, blev besøgstallene væsentlig lavere. Eksempelvis blev udstillingen *Det farlige liv* (1978) set af 135.971 (913 i gennemsnit pr. dag på 149 åbningsdage). Året efter blev udstillingen kun set af 28.290 (301 pr. dag i gennemsnit på 94 åbningsdage). Tallene siger nok ikke så meget i sig selv, men når man sammenligner dem med besøgstallene for Nationalmuseets andre udstillingssteder, får man en fornemmelse af, hvad der var på spil.

*Buddhas veje* blev set af 204.255 på fem måneder. Samme år besøgte 226.000 Nationalmuseets samlinger i Prinsens Palæ i indre by. Her havde der ikke kun været åbent i fem måneder, men i alle åres tolv måneder. Her var ikke blot én udstilling, men fire store samlinger med en række underafdelinger. Frihedsmuseet blev besøgt af 162.400, og Frilandsmuseet, som havde en åbnings sæson sammenlignelig med Brede, et besøgstal på 157.900. Forholdet mellem Brede og museets øvrige udstillingssteder varierede ganske vist over tid, men man kan konstatere, at udstillingerne i Brede havde fat i publikum på en helt anden måde end museets øvrige udstillingsvirksomhed.

<sup>9</sup> Besøgsstatistikken i denne artikel baserer sig på upubliceret besøgstal i regi af den daværende Oplysningsafdeling (Formidlingssektion) samt publicerede besøgstal i *Nyt og Noter fra Kulturmuseerne: Meddelelser ved Rigsantikvaren* (1966-1975), *Nationalmuseets Årsberetning* (1976-1988) og Hastrup og Bundgaard Rasmussen 1989.

Sommerudstillingerne i Brede fandt efter den tids forhold sted i utraditionelle udstillingsrum og omgivelser: fabrikshaller i et tidligere fabrikkssamfund med bevarede produktionsbygninger, arbejderboliger, hovedbygning, parkanlæg og mølledam.<sup>10</sup> Stedet havde rekreativt potentiale og lagde op til udflugt. Adgangsforholdene var i orden for såvel besøgende med eller uden bil. Fabrikshallen som udstillingsrum gav udstillerne friere udfoldelsesmuligheder i forhold til udstillingsrum i traditionelle museumsbygninger, hvor vægge f.eks. ikke kan fjernes af bygningstekniske eller fredningsmæssige årsager. Fabrikshallen bar ikke det konventionelle museums tegn og koder. Der var ingen 'stiv etikette' eller ophøjet distance.<sup>11</sup> Derfor havde udstillerne i Brede et potentiale til at tiltrække et større publikum og et publikum, der måske ikke var vant til at gå på museum.<sup>12</sup>

Nationalmuseet havde overtaget arealet og bygningerne i 1959, og der var blevet fremlagt en række planer om den kommende museumsvirksomhed på stedet, men de kunne ikke virkeliggøres fra starten, dels fordi bygningerne var lejet ud til industrivirksomheder på åremål, dels fordi økonomien var begrænset. Idéen var at skabe et levende og folkeligt museum i Brede, der gik nye veje for at imødekomme publikums behov og interesser.<sup>13</sup> De oprindelige planer for Brede blev med tiden revideret og ændret,<sup>14</sup> men visionerne om en ny og anderledes museums- og udstillingsvirksomhed var udgangspunktet for arbejdet med sommerudstillingerne i Brede. I første omgang var de tænkt eksperimenterende og provisoriske på vej mod det permanente museum, men sommerudstillingerne blev hurtig en institution i sig selv med et forholdsvis fast og stabilt koncept, som de enkelte udstillinger kan ses som en variation over.

Konceptet trak på mange af de formidlingstanker, der lå i den oprindelige vision med Brede, f.eks. anvendelsen af rekonstruktioner, naturstore miljøer (panoramaer) og audiovisuelle hjælpemidler. Levendegørelse, perspektivering og kontekstualisering. Det eksemplariske princip: færre genstande og mindre tekst. Et didaktisk og oplysende sigte. Undervisning og aktiviteter i forbindelse med udstillerne. Muligheden for at slappe af ind imellem og nyde en forfriskning. Der er imidlertid et punkt, hvor konceptet adskiller sig væsentligt fra tankegangen i den oprindelige museumsvision, og det er i konceptets overvejende tematiske og problemorienterede tilgang til stoffet. Forlægget var i højere grad præget af en forestilling om en fremadskriden-

<sup>10</sup> Komplekset udgjorde den tidligere Brede Klædefabrik (I.C. Modeweg & Søn A/S), som var blevet lukket i 1956, på grund økonomiske vanskeligheder (dårlig indtjening som følge af faldende priser og øget international konkurrence).

<sup>11</sup> Jf. Jacobsen 1973, 4-5.

<sup>12</sup> Se Brock-Nannestad 1987, 201 og *Befolkningen og Nationalmuseet*, 1984, 10-11, 22.

<sup>13</sup> Se Brøndsted 1959; Steensberg 1959, 44-50 og Rasmussen 1960 samt Jacobsen 1973.

<sup>14</sup> Se Glob 1962; Glob m.fl. 1973; Collin 1977, *Nationalmuseet og fremtiden* 1985, 13, 24, 27 og 34; Busk Laursen 1989, 11-16, 19-20; Busk Laursen 1991, 217, 219, 220 og 222; Erichsen 1992; Strømstad 1998 og Vasstrøm m.fl. 2009.

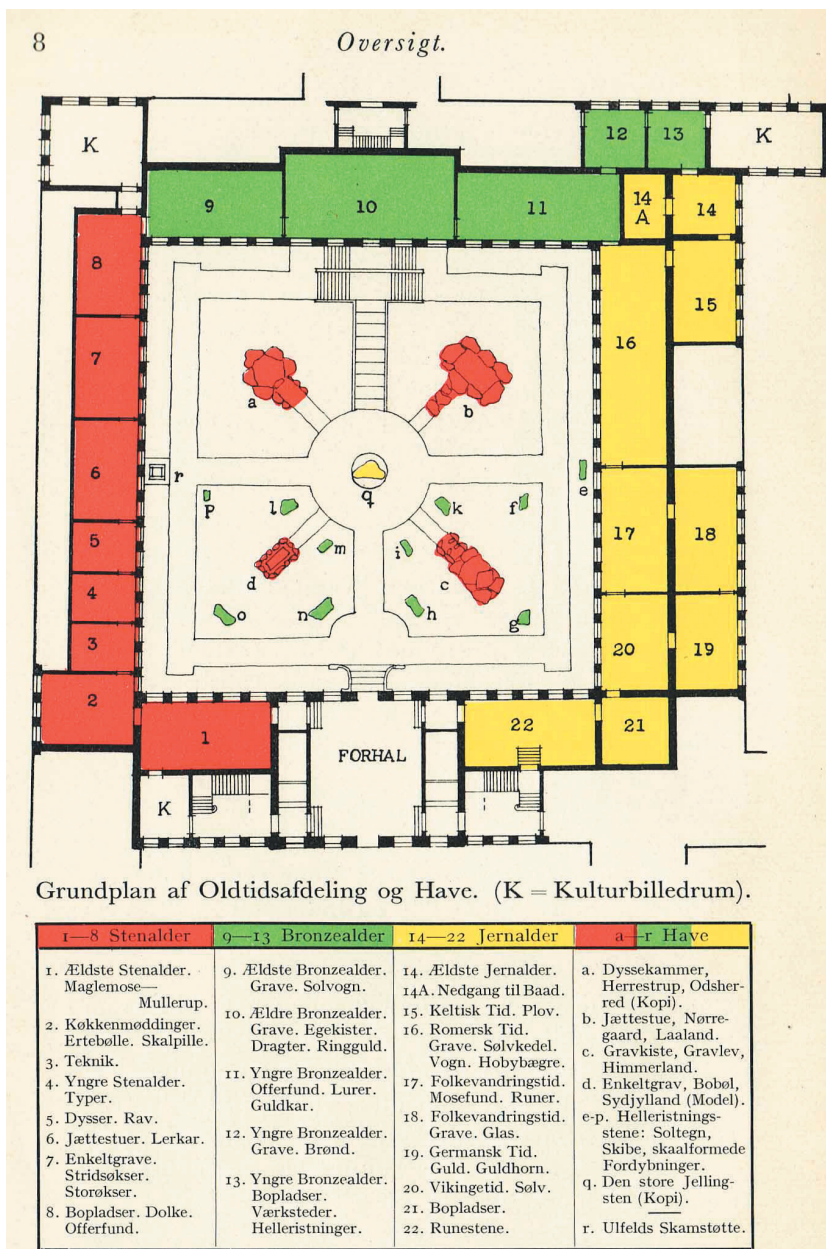
de civilisationshistorie, der skulle vises og illustreres.<sup>15</sup> Som tematisk særudstilling var udstillingerne i Brede noget nyt og anderledes. De kombinerede traditionelle formidlingsformer med nye medier, og de gjorde det i et omfang, som ikke tidligere var set i en dansk sammenhæng. Udstillingerne var samarbejdsprojekter mellem Nationalmuseets forskellige afdelinger og eksterne partnere med museets Oplysningsafdeling (senere Formidlingssektion) som organisator og tilrettelægger. Arkitekter, grafikere og håndværkere var gennemgående medarbejdere over flere år.<sup>16</sup>

Det blev til i alt 20 forskellige udstillinger på 23 år. Tre udstillinger blev vist to gange. Det er i sig selv bemærkelsesværdigt, at et formidlingskoncept kunne holde sig så længe uden grundlæggende forandringer. Selvom grundformen og virkemidlerne var de samme, så var temaerne, der blev taget op, varierende i forhold til tid, sted og rum. Nogle fokuserede på en afgrænset historisk periode som *Erik den Rødes Grønland* (1967) om Grønland i tidlig middelalder og *Etruskernes Verden* (1982) om oldtidens Etrurien, mens andre arbejdede med et længere tidsperspektiv som *Buddhas veje* (1970) om udbredelsen af den buddhistiske tro i Asien over 2.500 år og *Den hvide gud* (1973/1974) om indianske kulturer i Latinamerika fra førkolonial tid til nutiden. Nogle gik på tværs af tid, sted og rum som *Klæ'r skaber folk* (1971) om beklædning og *Det daglige brød* (1976/1977) om ernæring, mens andre var hjemlige og nationalt orienterede som *Det er Danmark* (1985) om danskerne og deres rødder og *På herrens mark* (1988) om landboreformerne i 1700-tallet og den nye tids bonde. De to sidste udstillinger var tillige fejring af jubilæer: Dansk Folke-museums 100-års jubilæum og 200-året for 'stavsbandets ophævelse'. *Tag over hovedet* (1987) blev produceret i anledning af FN's boligødsår og *Sporten* (1972) i anledning af De olympiske Lege i München. Andre udstillinger havde ikke på samme måde en direkte anledning, men tog et emne op, fordi det følte relevant som *Kina: riget i midten* (1975) – et fjernt land, der blev talt meget om, men som de færreste havde nærmere kendskab til – eller *Det farlige liv* (1978/1979) om sygdom, samfund og lægekundskab. Nogle udstillinger var arkæologiske og baseret på fund som *Den hellige mose* (1968) om jernalderens moseofringer og *Vikingerne i England – og hjemme i Danmark* (1981) med genstande fra nye udgravninger i bl.a. York, mens andre var antropologiske/etnografiske med genstande fra museets egne righoldige samlinger som *Japan* (1983), eller udstillinger hvor det meste, der blev vist, var fremskaffet til lejligheden som *Brasil* (1986) om nutidens Brasilien. Fælles for udstillingerne var, at de forholdt sig til tid og rum på eksperimenterede måder. De repræsenterede ifølge Marianne Bro-Jørgensen "det ualmindelige, det uventede".<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Jf. Brøndsted 1959, 1.

<sup>16</sup> Se *Nationalmuseets Årsberetning 1976-1989* og Haastrup og Bundgaard Rasmussen 1989, 221-222.

<sup>17</sup> Bro-Jørgensen 1989, 36. Se også Haastrup og Bundgaard Rasmussen 1989, 221. Marianne Bro-Jørgensen var medstifter af *Dansk tidsskrift for museumsformidling* (1976-) og ansat som museumspædagog på Viborg Stiftsmuseum. Friis (1981), Haastrup og Bundgaard Rasmussen (1989) og Jacobsen (1973) var derimod ansatte på Nationalmuseet og arbejdede (havde arbejdet) med Bredeudstillingerne.



Figur 1: Ordning i ligefrem tidsmæssig rækkefølge har altid været grundprincippet for fremstillingen af den hjemlige oldtid på Nationalmuseet i København.<sup>18</sup> Her er det grundplanen for nyopstillingen i 1930'erne.<sup>19</sup> Bemærk hvordan udstillingsrummenes fysiske struktur og genstandenes tidlige organisering nærmest udgør en organisk helhed. Det var denne måde at lave udstilling på, som Bredeudstillingerne udfordrede.

<sup>18</sup> Kikkenberg m.fl. 2008, 219.

<sup>19</sup> Brøndsted 1937, 8.



I det professionaliserede museumsvesen i Danmark var der to traditioner for museumsudstillinger: den systematiske, videnskabelige opstilling og miljø- eller interiøropstillingen. De repræsenterede to forskellige diskursive ordner. Arketyper på den systematiske, videnskabelige opstilling var Christian Jürgensen Thomsens (1788-1865) ordning af oldsager efter materiale i en sten-, bronze- og jernalder på Det kongelige Museum for Nordiske Oldsager (Oldnordisk Museum, senere Danmarks Oldtid på Nationalmuseet) i København i 1830'erne.<sup>20</sup> Det vil sige en udstillingsform med et stramt kronologisk forløb (jf. figur 1). Arketyper på interiøropstillingen var Bernard Olsens (1836-1922) opstilling af bondestuer på Den kunstindustrielle Udstilling i København 1879.<sup>21</sup> Olsen udviklede siden formen i stor skala på Dansk Folkemuseum og Frilandsmuseet. Det vil sige en udstillingsform, hvor tid og rum udgør en enhed – et miljø, hvor kronologi og typologi ikke er bærende ordningsprincipper. Når der refereres til traditionelle kulturhistoriske udstillinger, er det med andre ord ikke noget entydigt begreb, men det er altså begge former (traditionen) udstillingerne i Brede forholdt sig til. Traditionen blev af museumsfolkene selv opfattet som 'stiv', 'støvet' og 'overlæst'.<sup>22</sup>

På udstillingerne i Brede blev der lagt vægt på at vise ting i brugsmæssige sammenhænge frem for at opstille ting typologisk – f.eks. ved at placere dem i et opbygget miljø: eksempelvis en offermose med arkæologiske genstande som på udstillingen *Den hellige mose* (1968). 'Mosen' blev hurtig metafor for udstillingernes rekonstruerede miljøer.<sup>23</sup> 'Moserne' var udstillingernes clou og blev målrettet brugt i markedsføringen af udstillingerne. Det opbyggede miljø og det traditionelle interiørprincip, som også blev brugt i Brede, kan opfattes som virkemidler, på en skala mellem rekonstruktion og genopførelse, der skulle virke realistiske på beskueren. Mange genstande måtte af hensyn til bevaring og sikkerhed vises på traditionel vis i montre. Det var ikke unormalt at genstande blev hentet hjem specielt til en udstilling og brugt som rekvisitter i de opbyggede miljøer. Det skete eksempelvis ved *Kina: riget i midten* (1975) og *Brasil* (1986). Miljøer og audiovisuelle medier (diasserier, automatiske omvisninger og lydkulisser) var gennemgående virkemidler. Derimod varierede tekster og tekstmængde fra 'lodrette bøger' i *Det daglige brød* (1976/1977) til det helt minimalistiske i *Brasil* (1986). I Brede blev oplevelse og oplysning tænkt sammen for at gøre "noget fjernt nærværende" for publikum.<sup>24</sup> Udstillingerne blev ikke produceret med én bestemt målgruppe for øje, men via variation i virkemidler og henvendelsesmåder forsøgte man at appellere til forskellige typer museumsgæster.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Se bl.a. Murray 1904, 231-232; Jensen 1992, 113 og 138-142 og Jensen 1993, 6.

<sup>21</sup> Se bl.a. Nyrop 1879, 3-4 og Rasmussen 1979, 30-39.

<sup>22</sup> *Nationalmuseet*, april, maj, juni, 1968, 3 og *Nyt fra Nationalmuseet*, juli, august, september, 1978, 3.

<sup>23</sup> Friis 1981, 233 og Haastrup og Bundgaard Rasmussen 1989, 202-205.

<sup>24</sup> Haastrup og Bundgaard Rasmussen 1989, 205, 208-211, 220.

<sup>25</sup> Brock-Nannestad 1987, 201, se endvidere Friis 1981, 233.

Sommerudstillingerne i Brede er fortid. De kan kun genkaldes i erindringen hos dem, som i sin tid besøgte dem og producerede dem, eller opstå som indre syn hos dem, der læser om udstillingerne eller ser billeder derfra. Derfor kan vi i dag kun indirekte få belyst, hvordan der blev arbejdet med tid og kronologi i udstillingerne. Udstillingsvirksomheden blev indstillet i slutningen af 1980'erne i forbindelse med museets store om- og udbygningsplaner. Samtidig blev Formidlingssektionen, som havde været tovholder på udstillingerne, nedlagt. Siden er sektionens arkiv med kildemateriale om udstillingerne i Brede blevet opløst eller bare forsvundet. Derfor findes der i dag kun et fragmentarisk og spredt presse-, tekst- og billedmateriale i museets afdelingsarkiver. Derimod er udstillingerne fyldigt beskrevet i museets nyhedsbreve og publikationer fra den gang, hvilket giver mulighed for en mere systematisk analyse.<sup>26</sup>

### TIDSDIMENSIONERNE

Det er ikke simpelt og ligetil at placere kulturhistoriske udstillinger i forhold til tidsdimensionerne fortid, nutid og fremtid. Det kræver for det første en kvalificering af, hvad der menes med fortid, nutid og fremtid i den konkrete sammenhæng. Jeg tænker tidsdimensionerne kumulativt. Der var udstillinger i Brede, som alene handlede om og refererede til fortiden: til tider, der var gået forud for udstillingernes samtid. Der var andre udstillinger, som både handlede om og refererede til fortiden og nutiden: til tider, der var gået forud for udstillingernes samtid og til udstillingernes egen samtid. Der var en tredje gruppe udstillinger, som handlede om og refererede til fortiden, nutiden og fremtiden: til tider, der var gået forud for udstillingernes samtid, til udstillingernes egen samtid og til tiden, der ville komme derefter. Graden og vægtningen af tidsdimensionerne og den rækkefølge, de fremstod i, varierede fra udstilling til udstilling. Det kan være vanskeligt at danne sig et præcist billede af udstillingerne, da jeg som sagt kun har beskrivelserne at holde mig til.<sup>27</sup> Eksempelvis handlede udstillingen *Tag over hovedet* (1987) om nutidens boligforhold i forskellige dele af verden, men ud fra beskrivelserne af udstillingen er det vanskeligt at afgøre i hvilken udstrækning, der var et historisk perspektiv i udstillingen. Det var der i udstillingens temabog, men det er ikke det samme som, at fortidsdimensionen var nærværende i udstillingen, selvom udstillingspublikationerne normalt lå tæt op ad udstillingerne uden dog at være deciderede udstillingskataloger.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Se rubrikken *Periodika* i litteraturlisten. Udstillingspublikationerne var sjældent egentlige kataloger, men almene publikationer om udstillingstemaet uden direkte omtale af eller referencer til udstillingen.

<sup>27</sup> Jeg kunne have suppleret informationerne i det skriftlige materiale med interviews med tidligere medarbejdere i Brede. Det ville i givet fald kun kunne have ladet sig gøre for de senere udstillinger, da de folk, som var med fra starten, ikke lever længere. Jeg ville således ikke systematisk kunne gennemarbejde alle udstillinger på basis af interviews.

<sup>28</sup> Jf. note 26.

For det andet kræver det en kvalificering af, hvad der menes med at arbejde med tidsdimensionerne i en udstilling. Jeg tænker arbejdet med tidsdimensionerne både i forhold til udstillingernes *tematik*: altså i forhold til det, de handlede om, og i forhold til udstillingernes *virkemidler*. Eksempelvis handlede *Brasil* (1986) om nutidens Brasilien, om den kreativitet og idérigdom, der trods fattigdom for flertallet af befolkningen, kommer til udtryk i den brasilianske kultur. Udstillerne ville imidlertid gerne understrege, at man altid ser på andre folk fra sin egen tids og kulturs perspektiv, hvorfor de indledningsvist havde ophængt en serie historiske malerier fra 1600-tallet, som viste den tids syn på folk og natur i Brasilien. Tematikken er med andre ord et for snævert perspektiv, når man skal vurdere, hvordan en udstilling arbejder med tid. Udstillingernes forskellige virkemidler må også inkluderes i analysen. Det kan jeg gøre i den grad det skriftlige materiale udsiger noget om udstillingernes virkemidler. Mit perspektiv er kvalificering af historiebevidsthed, og da min forståelse af tid og historie tager udgangspunkt i dette begreb, så er det ikke et problem for mig, at der vil være udstillinger, hvor fortidsdimensionen ikke nødvendigvis er den mest dominerende eller blot er implicit til stede.

For det tredje kræver den indirekte metode en afvejning af forholdet mellem udtrykte intentioner i beskrivelserne af udstillingerne og realiserede intentioner i udstillingerne som sådan. Eksempelvis bliver det i præsentationen af *Sporten* (1972) sagt, at

udstillingen nødvendigvis må slutte med et spørgsmålstegn. Hvor bevæger sporten sig hen? Bliver elitesporten et stadig mere showpræget erhverv for de få udvalgte? Er det nødvendigt med en ny vækkelse, der – hvad enten den går under navnet kondi eller folkesport – sætter udøvelsen og legen over resultaterne?<sup>29</sup>

Ud fra beskrivelserne af udstillingen og ud fra udstillingens grundplan er det imidlertid svært at gennemskue, hvordan disse spørgsmål egentlig blev fremstillet i udstillingen.<sup>30</sup> Der er et intenderet fremtidsperspektiv, men spørgsmålet står åbent, hvordan dette faktisk blev gestaltet.

På baggrund af ovenstående overvejelse og forbehold kan udstillingerne i Brede kategoriseres på følgende måde:

<sup>29</sup> *Nationalmuseet*, april, maj, juni 1972, 3.

<sup>30</sup> *Nationalmuseet*, juli, august, september 1972, 2-5.

<b>Fortid</b>	Erik den Rødes Grønland	1967	Fortidsdimensionen alene
	Den hellige mose	1968	
	Vore bedsteforældres tid	1969	
	Vikingerne i England - og hjemme i Danmark	1981	
	Etruskernes verden	1982	
<b>Fortid/Nutid</b>	Både i Brede	1966	Fortidsdimensionen over nutidsdimensionen
	Buddhas veje	1970	
	Drømmen om Amerika	1984	
	Klæ'r skaber folk	1971	Fortidsdimensionen og nutidsdimensionen jævnbyrdige
	Den hvide gud og mennesker i Latinamerika	1973/74	
	Kina: riget i midten	1975	
	Japan	1983	
	Det er Danmark	1985	
	Brasil	1986	Nutidsdimensionen over fortidsdimensionen
	Tag over hovedet	1987	
<b>Fortid/Nutid/Fremtid</b>	Sporten	1972	Fortidsdimensionen og nutidsdimensionen over fremtidsdimensionen
	Det farlige liv	1978/79	
	Mennesket og maskinen	1980	
	Det daglige brød	1976/77	Fremtidsdimensionen manifesteret
	På herrens mark	1988	

Figur 2: Nationalmuseets sommerudstillinger i Brede 1966-1988 kategoriseret i forhold til tidsdimensionerne.

Oversigten angiver hvilke tidsdimensioner, der var nærværende i hvilke udstillinger, og vægtningen mellem tidsdimensionerne. Oversigten viser derimod ikke, hvordan der konkret blev arbejdet med tidsdimensioner og kronologi, og i hvilket omfang udstillingerne udfordrede traditionen. I det følgende har jeg udvalgt én udstilling fra hver af de tre hovedgrupper, som eksemplificerer hvordan der blev arbejdet med tid og kronologi i Bredeudstillingerne. De repræsenterer samtidig en skala mellem det emne- og det problemorienterede, som karakteriserede udstillingerne. Et udvælgelseskriterium har tillige været, at der i det skriftlige materiale skulle være en grundplan over udstillingen.<sup>31</sup>

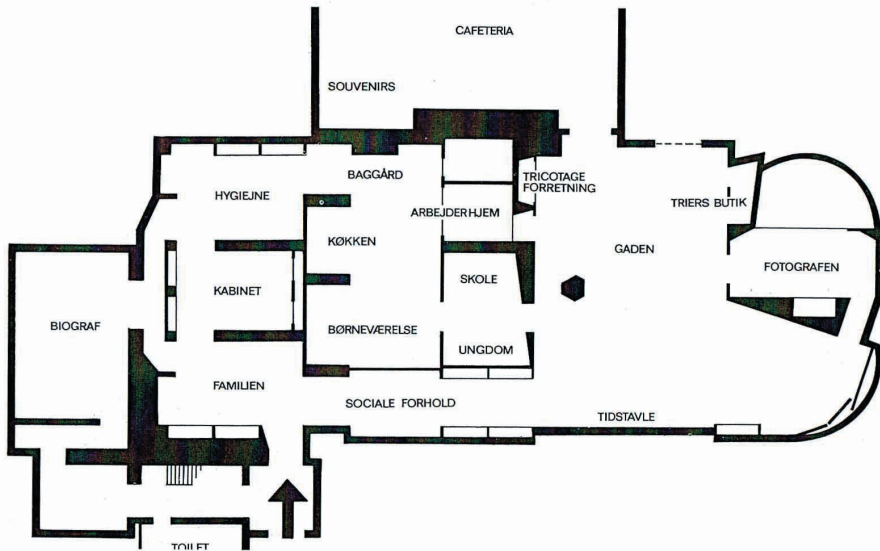
## IND I TIDEN

Museumsudstillinger gestalttes inden for nogle fysiske rammer, hvis størrelseforhold, form og forløb har betydning for, hvordan der kan gestaltet, og hvad der kan gestaltet. Der er som sagt forskel på at arbejde i og med en fastlåst struktur som i figur 1 og i og med en stor, tom nedlagt fabriksdal, hvor form og forløb kan opbygges efter behov. De fysiske rammer i Brede tvang med andre ord ikke udstillerne til en bestemt form. De havde mulighed for at forholde sig mere frit til traditionen, hvis de ville.

Den første udstilling, jeg vil se nærmere på, er *Vore bedsteforældres tid* fra 1969. Den handlede om Danmark i perioden 1864-1914 med hovedvægten på tiden omkring århundredeskiftet. Tiden blev anskuet i et klasseperspektiv og med familielivet som prisme. I præsentationen af udstillingen gjorde udstillerne meget ud af at

<sup>31</sup> Det er der for udstillingerne i årene 1968-1982.

fortælle, at der var tale om "en bestemt synsvinkel". I teksterne om udstillingen er der et ekspliciteret "vi". Det er samtidig et "vi", som fortæller læseren, at, der er truffet nogle "valg".<sup>32</sup> Det fortolkende subjekt træder med andre ord tydeligt frem i teksterne og giver udtryk for et relativistisk historiesyn. Spørgsmålet er, om en sådan bevidsthed også var indlejret i gestaltningen af udstillingen.



Figur 3: Grundplan af udstillingen *Vore bedsteforældres tid* (1969).<sup>33</sup> Udstillingen blev set af 103.982 (759 i gennemsnit på 137 åbningsdage).

Publikum blev i præsentationen opfordret til at gå venstre om (med uret) for at "få det bedste mulige udbytte af udstillingen".<sup>34</sup> *Sociale forhold* og *Tidstavle*, som ligger til højre for indgangen, gav overblik over politiske, kulturelle, teknologiske og sociale forhold i perioden 1864-1914, men blev altså ikke tænkt som en forudsætning for at se og forstå udstillingens miljøer og temaer. Strukturen var åben. Publikum kunne vælge at gå højre om i stedet for, men ville nok opleve det som at gå mod strømmen. På baggrund af det foreliggende materiale er det ikke muligt at afgøre, om der var en bestemt læseretning i *Tidstavle* og *Sociale forhold*, som forudsatte, at man skulle komme fra *Gaden* og ikke fra *Familien*, men ellers burde det have været kognitivt meningsfuldt at gå begge veje i udstillingen.

<sup>32</sup> Nationalmuseet, april, maj, juni 1969, 2.

<sup>33</sup> Nationalmuseet, juli, august, september 1969, 2.

<sup>34</sup> Sst., 3.

Publikums flow gennem en udstilling er i princippet styret af to forhold: noget i udstillingen som tiltrækker opmærksomhed og bevidstheden om, at man skal igen- nem udstillingen. Et museumsbesøg er at blive tiltrukket og gå videre, indtil man er ude igen. Flowet er ikke bare subjektivt, det adskiller sig også fra den strukturelle og forløbsmæssige enhed, som udstillerne har tænkt udstillingen som.<sup>35</sup> Det gør spørgsmålet om kvalificering af historiebevidsthed uhyre komplekst.

Det første rum – *Familien* – introducerede udstillingens tematik og synsvinkel gennem enkelte billeder og genstande: en velhavende borgerskabsfamilie under et portræt af Christian IX, en arbejderfamilie under et billede fra et politisk møde på Fælled. Forløbet var bygget op som en tur gennem et bygningskompleks: fra forhuset, til baggården og baghuset, videre gennem porten ud på gaden. Formen vekslede mellem genopstillede miljøer (*Kabinet, Arbejderhjem, Tricotageforretning, Triers butik*), stiliserede miljøer (*Baggård, Køkken, Børneværelse, Gaden, Fotografen*) og temaer (*Hygijne, Skole, Ungdom*). Rundt om i udstillingen var der tillige glasmontere med genstande. Udstillingens styrende metafor var således ikke kronologi, men tid, sted og rum gestaltet som en miljømæssig enhed, publikum kunne bevæge sig rundt i. Man *så* ikke *på* gaden, man *gik på* den.

Virkemidlerne var historiske artefakter (genstande, billeder, lydoptagelser), silketryk og fotostater (gadens stiliserede byrum), lydkulisser (i baggården og på gaden), skærme med lysbilledserier (om gadeliv og livet på skyggesiden af samfundet), dukker med historiske dragter (hos fotografen), udstillingstekster og forskellige former for grafik (diagrammer mv.). Cafeteriet var udstyret med historiske spilleautomater, og der kørte baggrundsmusik med mekaniske musikinstrumenter. I biografen blev der vist en kommenteret lysbilledserie om sociale og økonomiske forhold i perioden og film fra det tidlige 1900-tal. Udstillingen forsøgte således at fastholde publikum i tiden.

I *Vore bedsteforældres tid* blev der alene arbejdet med fortidsdimensionen. Kronologi var ikke det bærende princip, idet temaet var tænkt synkront: på tværs af samfundet. Kronologi var ikke en forudsætning for at forstå eller få udbytte af udstillingen, men kan karakteriseres som et tilbud.

En repræsentation af fortid, repræsenterer ikke alene fortiden, men peger – i semiotisk forstand – også på sig selv som repræsentation og dermed den samtid, repræsentationen er indlejret i. Det er et grundvilkår, men altså ikke noget udstillerne i Brede nødvendigvis medtænkte eller bevidst forsøgte at anskueliggøre for publikum.<sup>36</sup> Den relativisme, som kom til udtryk i den skriftlige præsentation og omtale af udstillingen er svær at afkode i udstillingen. Spørgsmålet er, om man som publikum opfatter det sete som udtryk for valg og fravalg. Bredeudstillingerne lagde snarere vægt på fascination og oplevelse end kritisk distance og metarefleksion. *Vore bedsteforældres tid* var mere emneorienteret end problemorienteret, men

<sup>35</sup> Jf. Dahler-Larsen 1989, 29.

<sup>36</sup> I udstillingen *Brasil* (1986) var der, som sagt, et metaperspektiv i form af de historiske malerier.

klasseperspektivet gav dog mulighed for at forholde sig til samfundsmæssige forskelle. Publikum kommer aldrig forudsætningsløst til en udstilling, men har deres historiebevidsthed med sig. Som publikum har man mulighed for at spejle sig selv og sin egen tid i forhold til udstillingens tid, sted og rum. En sådan proces – må man gå ud fra – sættes nemmere i gang, hvis der appelleres til flere sanser og intelligenser i et hverdagsagtigt miljø – som man gjorde i Brede – end hvis man eksempelvis kun præsenteres for genstande opstillet efter en abstrakt videnskabelig typologi.<sup>37</sup>

#### PÅ TVÆRS AF TID, STED OG RUM

I 1970 blev faciliteterne i Brede bygget om og udvidet. De fysiske ændringer fik betydning for den måde, udstillingerne blev struktureret på (sammenlign figur 3 og 4). Indgangen blev flyttet, og der blev skabt en forhal med garderobe og toiletter. Biografen blev bygget om og gjort permanent med plads til 150 personer. Et stort undervisningslokale kom til, men ikke mindst blev der tilføjet en ny udstillingshal. Den nye hal var ca. halv så stor som det eksisterende udstillingsareal. Det væsentlige var dog, at forhallen adskilte de to udstillingsarealer fysisk fra hinanden. Adskillelsen blev også en funktionel adskillelse. Der opstod en tradition for at anvende den lille hal til historisk overblik i kronologisk form og den store hal til de tematiske opstillinger, til miljøerne og de store rekonstruktioner.

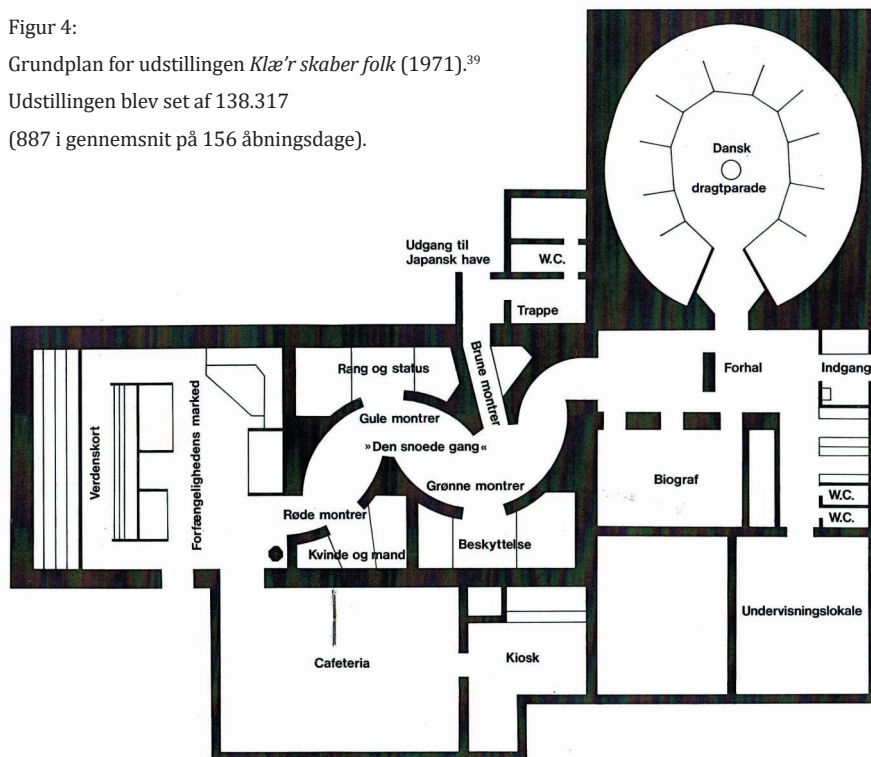
Den næste udstilling, jeg vil se nærmere på, er *Klæ'r skaber folk* fra 1971. Den handlede om beklædning på tværs af tid, sted og rum. Udstillingens tema blev dels begrundet i museets righoldige samlinger af dragter fra hele verden og til alle tider og dels i en samtidig undren. Tidens unisex-mode, hvor forskellene mellem mandligt og kvindeligt blev udvisket, rejste spørgsmålet om, hvad mennesker egentlig bruger tøj til og vil opnå gennem deres beklædning.

I præsentationen af udstillingen lagde man op til fri bevægelighed, men der var dog en foretrukken vej: "Man kan begynde, hvor man vil og gå, som man vil, over hele udstillingsarealet; men det er rimeligt at begynde til højre for forhallen i den danske dragtparade 1500 f. kr. – 1971"<sup>38</sup>. Det vil sige i den lille hal. Denne del af udstillingen viste 'danske' dragter fra bronzealderen til nutiden opstillet i ligefrem tidsmæssig rækkefølge. Man kunne følge en automatisk omvisning, der vekslede mellem tale og tidstypisk musik fra de enkelte perioder, og som varede tre kvarter, eller gå hurtigere – eller langsommere – igennem på egen hånd og læse nogle korte oversigtstekster ved hver gruppe/periode.

<sup>37</sup> Jf. psykologen Howard Gardners teori om multiple intelligenser, se f.eks. Gardner (2006).

<sup>38</sup> *Nationalmuseet*, juli, august, september 1971, 2.

Figur 4:  
 Grundplan for udstillingen *Klæ'r skaber folk* (1971).<sup>39</sup>  
 Udstillingen blev set af 138.317  
 (887 i gennemsnit på 156 åbningsdage).



Selvom *Klæ'r skaber folk* lagde ud med en 'dansk' dragtparade, så var udstillingen ikke nationalt afgrænset eller havde nationen og det nationale som omdrejningspunkt. Udstillingen sluttede i den store hal med endnu en dragtparade – *Verdenskortet* – et stort panorama over alverdens dragter ophængt på legemsstore figurer og placeret på de steder, hvor de geografisk hørte hjemme. I de mellemliggende sektioner blev forskellige temaer behandlet på tværs af tid, sted og rum: beklædning som beskyttelse af kroppen (grønne monterer), mandlig og kvindelig beklædning (røde monterer), beklædning som statussymbol (gule monterer) og tøj og tilhørsforhold (brune monterer). Denne del af udstillingen spillede på modsætninger og kontraster. Eksempelvis blev der i temaet om tøj som beskyttelse bl.a. vist en dykkerdragt til brug under vandet og en rumdragt til brug for månevandring, en græsk krigerhjelme i bronze og en plastikhjelme, som man bruger på byggepladser, tøj som holder på varme, og tøj som skaber kølighed, rustninger og harnisker fra hele verden som værn mod andre mennesker. *Forfængelighedens marked* viste forskellige former for 'tilbehør' i form af tatoveringer, parykker, sminke, ordner etc. Her var der også opstillede nogle malede figurer – konge, dronning, fisker og hip-

<sup>39</sup> Sst., 8-9.



pie m.fl. – som publikum kunne fotografere hinanden i. I biografen viste man to lysbilledserier om tøj og mode og en kortfilm om livet i et københavnsk stormagasin omkring 1918.

I *Klæ'r skaber folk* blev der både arbejdet med fortidsdimensionen og nutidsdimensionen. Kronologi udgjorde kun en del af udstillingen, og kan ikke siges at have været dens bærende princip. Modsætninger og kontraster – i tid, sted og rum – synes snarere at have været den metafor, som styrede udstillingen. Man ville gerne udfordre publikum på de gængse forestillinger om køn og beklædning og bevidstgøre publikum om tøjets og beklædningens funktioner. Genstandene i udstillingen var opstillet i forskellige diskursive ordner, som 'naglede' deres betydning. Der blev f.eks. ikke lagt op til, at rumdragten, skulle have andre betydninger end beskyttelse. Det skyldes, at der ikke var fokus på genstandene som sådan eller deres flertydighed, men på den fortælling, de skulle indgå i.

Hvorfor det var "rimeligt" at begynde besøget i den kronologiske oversigt med 'danske' dragter virker ikke indlysende udstillingen som helhed taget i betragtning. Dragtparaden kan ikke siges at have været en forudsætning for at se og forstå resten af udstillingen. Problemet var måske, at de to dele godt kunne fungere helt uafhængige af hinanden, som to adskilte og separate udstillinger. Gik man ind i den store hal først, ville man måske slutte besøget i cafeteriaet og kiosken og derfor overse udstillingen i den lille hal. Det kunne også være udtryk for en konventionel tankegang, hvor kronologi uden videre omtanke tænkes før tematik. Om 'dansk' betød en projektion af nationen bagud i tid kan ikke afgøres entydigt ud fra beskrivelserne af udstillingen. Det fremgår f.eks. ikke om oldtidsdragterne blev omtalt som danske eller alene som fundet i Danmark. Det vil sige i hvilken udstrækning, det nationale fremstod som noget eviggyldigt eller blev behandlet som en historisk størrelse.

## UD I FREMTIDEN, RUNDT OM FORTIDEN

I det sidste eksempel, jeg vil tage frem, kom man som publikum ikke blot rundt i verden og tilbage i tid, men fik også åbnet for mulige fremtidsscenerier. I *Det daglige brød* (1976/1977) blev der således også 'svaret' på de spørgsmål, der blev rejst.

*Det daglige brød* handlede om sammenhænge mellem befolkning, produktion og ernæring. Udstillingen indgik i et landsdækkende museumsfremstød med overskriften *Fra hånden i munden*. Grundstrukturen i *Det daglige brød* var på visse punkter den samme som i det forrige eksempel. Det vil sige: den lille hal til det kronologiske perspektiv og den store hal til den tematiske behandling. Men i denne udstilling blev tidsdimensionerne tillige opdelt med fortiden i den lille hal og nutiden/fremtiden i den store hal, dog med en kognitiv overgang mellem lille og stor hal i form af tre store tavler (*Industrialismen*), som illustrerede omstillingen fra traditionelt håndværkspræget landbrug til moderne industrialiseret landbrug.



Figur 5: Grundplan af udstillingen *Det daglige brød* (1976).<sup>40</sup> Udstillingen blev set af 120.097 (737 i gennemsnit på 163 åbningsdage). Ved gentagelsen i 1977 blev udstillingen set af 31.645 (177 i gennemsnit på 179 åbningsdage).

Den lille hal bliver i beskrivelserne konsekvent beskrevet som udstillingens "første afsnit". Ellers er der ingen hentydninger til eller anvisninger på, hvordan man skulle eller burde bevæge sig rundt i udstillingen. Grundplanen viser imidlertid, at introduktionen til udstillingen var placeret på en sådan måde, at den umiddelbart førte publikum ind i det historiske afsnit først. Havde man derimod placeret introduktionen i forhallen, ville der være skabt en situation med tre valgmuligheder: lille hal, stor hal eller biografen. Fleksibiliteten i publikums flow blev forøget i takt med de

<sup>40</sup> *Nationalmuseet*, juli, august, september 1976, 8-9.

forskellige ombygninger (sammenlign figur 3, 4 og 5). De var praktisk nødvendige for at kunne håndtere store mængder af besøgende på én gang, men fleksibiliteten betød også at den potentielle afstand mellem udstillernes tænkte strukturelle og forløbsmæssige enhed og publikums faktiske veje gennem udstillingerne blev større. Derfor kunne tilbøjeligheden til at ville styre forstærkes.

Kronologien i den lille hal var bygget episodisk op. Første niche omhandlede landbrugets opståen i Orienten. Gestaltningen var eksemplarisk i form af en udgravningsprofil af en høj i Luristan (Iran), som et hold danske arkæologer havde udgravet i 1963. Kulturlagene i profilen viste overgangen fra jægersamfund til samfund med agerdyrkning og dyrehold. Næste niche omhandlede det avancerede landbrug i oldtidens Ægypten, hvilket bl.a. blev gestaltet med samtidige modeller af landbrugsscener fundet i ægyptiske stormandsgrave. I den tredje niche var der fokus på det romerske storbyfund, som med mønter måtte købe sig til fødevarer udefra. På den modstående væg var det landbrugets opståen i 'Danmark' og svedjebruget, som blev behandlet. Herefter kom man ind i en sektion af det historiske afsnit, som alene havde fokus på 'danske' forhold. Første del omhandlede landsbyens udvikling eksemplificeret med en udgravet jernalderlandsby ved Hodde i Jylland og middelalderlandsbyen Store Valby på Vestsjælland. Virkemidlerne var tekster, modeller, planer og historiske genstande. Eksempelvis middelalderlige tidebøger med billeder, som viste årets gang og bøndernes daglige arbejde. I et aflukke blev der vist en kort lysbilledserie om den daglige kost i middelalderen. I anden del af det danske afsnit var der fokus på landbrug og bondeliv i begyndelsen af 1800-tallet i form af en række panoramaopstillinger: en mark, et køkken og en stue. Endnu en lysbilledserie – denne gang projiceret direkte på en bordplade i 'stuen' – viste hvad bønderne spiste.

I den store hal blev forholdet mellem befolkning, produktion og ernæring tematiseret eksemplarisk og flerperspektivisk: dels i forhold til industrialiserede lande og udviklingslande, dels i forhold til en nutidig situation og mulige fremtidsscener, og dels fra et individuelt fysiologisk perspektiv. I hallens to sider var der opstillet en række eksempler på produktions- og kostforhold i udvalgte industrialiserede lande og udviklingslande, hvor basisfødeemnerne var nogle andre end korn/brød. Eksemplerne var bygget op som øer med en væg og et podie. På væggen blev vist tekst, billeder og tal og på podiet et mindre tabelau. Eksempelvis så man på det danske podie en familie med far, mor og to børn sidde ved et spisebord omkranset af et års forbrug af fødevarer. I hallens midterbane blev der fokuseret på menneskers fysiologiske behov for ernæring i forskellige situationer anskueliggjort med arbejdende modeller. Eksempelvis en cyklists kaloriebehov og energiforbrug ved forskellige hastigheder. I hallens bagerste del var blikket primært rettet mod fremtiden med et lysbilledshow og to opstillinger refererende til henholdsvis i- og uland. Ulandssceneriet (betegnet *Nutid!*) bestod af en simpel, men effektiv pumpe bygget af "affald" (genbrugsmaterialer), som ville kunne skaffe vand til vanding af markerne og dermed en forøgelse af produktionen. Ilandssceneriet (*Fremtid!*) be-

stod af et drivhus, hvor grønsager blev fremavlet ad "rent syntetisk vej" for at kunne imødekomme befolkningstilvækstens behov for føde og ernæring. Lysbilledshowet handlede om forholdet mellem befolkningsvækst og mulighederne for at brødeføde jordens folk.

Fremtidsperspektivet var også nærværende andre steder i den store hal: *Apollo* handlede om planlagt og programmeret kost, eksemplificeret med hvad en besætning på en rejse til månen lever af. I det fysiologiske afsnit var der opstillet en "datamat" (computer), der kunne svare på visse spørgsmål: "Hvor mange mennesker kan jordkloden føde med den nuværende produktion? Hvor stor er befolkningsvæksten? Hvornår er grænsen for vækst nået?"<sup>41</sup> Desuden havde elever fra Den Suhrske Husmoderskole lavet en lysbilledserie om, hvad man skulle spise, hvis man tog mere hensyn til ressourcerne og økonomien på langt sigt.

Grundholdningen, som kan læses ud af beskrivelserne, var optimistisk trods de alvorlige fremtidsperspektiver:

"Kan verdens fødevarerproblemer overhovedet løses? Går opdyrkningen over gevind? Opbruger vi alle de ressourcer, vore efterkommere også skulle bruge? Vi forsøger at give nogle svar, og det kan antydes her, at går man nogenlunde fornuftigt til værks, står dommedag trods alt ikke for døren".<sup>42</sup>

I *Det daglige brød* er det helt åbenlyst, at genstandene spillede en væsentlig mindre rolle end udstillingens budskaber, og at de så at sige fik tildelt en funktion som illustrationer i en civilisationskritisk og fremtidsoptimistisk fortælling, frem for at være noget i sig selv. I andre udstillinger som eksempelvis *Vikingerne i England – og hjemme i Danmark* (1981) og *Etruskernes verden* (1982) stod genstandene over budskaberne, men udstillingerne i Brede var og blev aldrig 'rene' objektorienterede udstillinger, fordi der oftest var et belærende sigte med dem, som lå udover genstandene i sig selv. Og det var dette sigte, som var styrende og kendetegnende for udstillingerne. Det var et didaktisk og et affektivt princip, som blev fulgt i Brede frem for et æstetisk,<sup>43</sup> og det var fortælling frem for videnskab, som var styrende for gestaltningen. Udstillingerne var entydigt diskursive.

#### KVALIFICERING AF HISTORIEBEVIDSTHED

Nationalmuseets sommerudstillinger i Brede 1966-1988 blev til i en tid før postmodernismens kritik af museumstraditionen, som den kommer til udtryk hos Becker, Mordhorst og Wagner Nielsen. Min hensigt med at inddrage deres traditionskritik i analysen har været at tydeliggøre den tradition, som udstillingerne i Brede udfordrede, og den måde det blev gjort på. Ved at placere udstillingerne i Brede mel-

<sup>41</sup> *Nationalmuseet*, juli, august, september 1976, 11.

<sup>42</sup> *Nationalmuseet*, april, maj, juni 1976, 7-8.

<sup>43</sup> Jf. Thorhauge og Hejlskov Larsen 2008.

lem traditionen og den postmoderne traditionskritik har jeg kunnet tydeliggøre det særlige ved Brede og sætte Brede ind i en museologisk sammenhæng.

Udstillingerne i Brede var umiddelbare og sanselige. De viste, at man kunne udstille på andre måder, end traditionen foreskrev, og med andre dagsordner. De var ikke avantgardistiske eller esoteriske. Udfordringen af traditionen var ikke principiel, men pragmatisk. Man kan diskutere, hvorvidt det giver mening at tale om Bredeudstillingerne som et enhedsfænomen. Oversigten i figur 2 giver måske snarere udtryk for diversitet end enhed, men set i forhold til traditionen og den postmoderne traditionskritik er Brede, når man hugger en hæl og klipper en tå, karakteriseret ved store fortællinger med udgangspunkt i samtidige problemstillinger, som behandles i et historisk perspektiv. Underforstået, at man forstår sin samtid, hvis man studerer dens fortid. Udstillingerne i Brede var ikke kulturoverlevering i traditionel forstand, men moderat kultur- og samfundskritik med en optimistisk fremtidsforventning, begrundet i en erfaringsbaseret tillid til fornuften. Udstillingerne i Brede var baseret på et relativt bredt og inklusivt historiebegreb, hvor historie ikke entydigt blev sat lig med fortid.

I forhold til kronologi kunne jeg have trukket nogle udstillinger frem, hvor kronologien var mere strukturerende som eksempelvis i *Kina: riget i midten* (1975) hvor udstillingens dele fulgte en fremadskridende kronologi: fra *Kejserens Kina* over *Imperialismens Kina* til *Folkets Kina*; eller i *Drømmen om Amerika* (1984), hvor udvandringens forløb og den historiske kronologi flettedes sammen i seks afsnit: tematisk anslag, forholdene i Danmark, afrejsen, ankomsten, rejsen mod vest, perspektivering. De første fem afsnit fulgte tiden fra ca. 1850 til 1920'erne, mens det sjette og sidste afsnit fremstillede udvandringen fra mellemkrigstiden til nutiden, samt diskuterede hvilken betydning den danske indvandring havde haft i USA. Det er karakteristisk for begge disse eksempler, at kronologien ikke stoppede i fortiden, men blev ført op til nutiden både på handlingsplanet og i forhold til virkemidlerne. Der var klart gradforskelle mellem de to udstillinger, hvor fortidsdimensionen og nutidsdimensionen fremstod jævnbyrdige i *Kina: riget i midten*, dominerede fortidsdimensionen over nutidsdimensionen i *Drømmen om Amerika*. Men forbindelserne mellem nutid og fortid blev i begge tilfælde konkretiseret.

Udstillingerne i Brede blev indstillet i slutningen af 1980'erne. Det skete som led i en økonomisk og ressourcemæssig prioritering i forbindelse med Nationalmuseets store om- og udbygningsprojekter i Prinsens Palæ og i Brede. Bredeudstillingerne havde gennem årene lagt beslag på mange medarbejdere og kostet mange penge, som ikke tilnærmelsesvist blev opvejet af entréindtægterne. Man blev mere og mere afhængig af fondsmidler og sponsorater. Nedsikringer i driftsbudgetterne var også den gang en tilbagevendende udfordring, man måtte forholde sig til.<sup>44</sup> Udstillingerne i Brede sluttede på et tidspunkt, hvor postmodernistiske og konstruk-

<sup>44</sup> Se direktionens beretning i *Nationalmuseets Årsberetning* 1978, 1981, 1983, 1985, 1986, 1988, 1989.

tivistiske tanker for alvor begyndte at gøre sig gældende indenfor de historiske videnskaber i Danmark. I 1990 udkom ikke blot Anne Sofie Beckers artikel i tidskriftet *Antropologi*, men også Den jyske Historikers temanummer *Findes historien – virkelig?* Udstillingerne i Brede skulle således ikke have været fortsat ret meget længere efter samme koncept, før de ville være kommet til at fremstå som noget, der havde udspillet sig selv. I stedet for fremstår de på afstand som et succesfuldt og tankevækkende museologisk fænomen i takt med deres tid. En afstand, hvor også den postmoderne traditionskritik kan ses i et historisk perspektiv. Alt har sin tid. Det gælder også den måde, vi forbinder fortid, nutid og fremtid med hinanden.

Kvalificering af historiebevidsthed har at gøre med evnen til at skabe forbindelser mellem fortid, nutid og fremtid. Det har at gøre med evnen til at omsætte erfaring til handling. Det er samtidig min opfattelse, at evnen til at skabe forbindelser mellem fortid, nutid og fremtid nemmere fremmes i situationer, individet opfatter og oplever som livsnære og derfor relevante og vedkomne, end i situationer, der virker fremmedgørende på individet. Set i det perspektiv skabte udstillingerne i Brede nogle situationer, der var potentielt gunstige for publikums kvalificering af historiebevidsthed. Potentielt gunstige, fordi udstillingerne kun kunne skabe rammer om og give in put til publikums erindrings- og identitetsarbejde. Temaerne, der blev taget op, var ikke nødvendigvis nære i forhold til publikums hverdagsliv, men tilgangen til formidlingen og virkemidlerne gjorde dem umiddelbare og sanselige. Anvendelsen af nye medier var med til at gøre udstillingerne nærværende for publikum. Desuden arbejdede et flertal af udstillingerne i Brede med flere tidsdimensioner og skabte forbindelser mellem dem. Det gjorde det muligt for publikum at spejle deres eget liv, deres egen hverdag og egne forestillinger om fremtiden i udstillingernes tematikker.

## LITTERATUR

- Becker, Annesofie 1990, "Museets ting og udstillingens orden", *Tidsskriftet Antropologi* 21/22, 69-88.
- Befolkningen og Nationalmuseet* 1984. København: Nationalmuseet og Socialforskningsinstituttet.
- Brock-Nannestad, Margrethe 1987, "Nu gider en rigtig udstilling ikke høre mere vrøvl", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 201-207.
- Bro-Jørgensen, Marianne 1989, "Nogle hovedlinjer i dansk museumsformidling i de sidste ti år", *Dansk tidsskrift for museumsformidling* 9, 33-37.
- Bryld, Claus m.fl. 1999, *At formidle historie*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Brøndsted, Johannes 1937, *Nationalmuseets vejledninger: De danske Samlinger: Oldtiden*. København: Nationalmuseet.
- Brøndsted, Johannes 1959, "Nationalmuseet i Brede: Et folkeligt museumsinstitut, *Nyt og Noter fra Nationalmuseet* 12, marts, 1-3.
- Busk Laursen, Bodil 1989, "På vej mod et nyt Nationalmuseum", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 9-23.
- Busk Laursen, Bodil 1991, "Nationalmuseets nye udstillinger: tanker og skitser", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 212-223.

- Collin, Bent 1977, "Hvad går Mølleåplanen ud på?", *Nyt og Noter fra Kulturmuseerne: Meddelelser ved Rigsantikvaren* 124, september, 2-13.
- Dahler-Larsen, Peter 1989, "Hvordan forholder publikum sig til udstillingerne?", *Dansk Tidsskrift for Museumsformidling* 9, 28-32.
- Egevang, Robert m.fl. (red.) 1981, *Det skabende menneske: Kulturhistoriske skitser tilegnet P.V. Glob 20. februar 1981*, bind 1. København: Nationalmuseet.
- Erichsen, John 1992, "Velkommen til Brede: Nyt museum i den tidligere klædefabrik", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 64-77.
- Findes historien – virkelig?* 1990, Den jyske Historiker, nr. 50.
- Friis, Birte 1981, "Moser og mennesker i Brede: Nationalmuseets sommerudstillinger og deres publikum", i: Robert Egevang m.fl. 1981, 230-241.
- Gardner, Howard 2006, *Multiple Intelligences: New Horizons*. New York: Basic Books.
- Glob, P.V. 1962, "Et nyt Nationalmuseum", *Nyt og Noter fra Kulturmuseerne: Meddelelser ved Rigsantikvaren* 33, september, 2-4.
- Glob, P.V.; Jacobsen, Verner; Kayser, Kjeld; Nellemann, Georg og Jespersen, Anders 1973, "Brede og Mølleådalene", *Nyt og Noter fra Kulturmuseerne: Meddelelser ved Rigsantikvaren* 100, 2-13.
- Hjort, Line 2000, "Tilbage til museet!: Om den reflekive typologi i nye museumsudstillinger", *Kritik* vol. 33, nr. 44, 12-25.
- Haastrup, Lars og Bundgaard Rasmussen, Bodil 1989, "Med hilsen fra Brede: Status over 20 udstillinger med 2.584.405 besøgende", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 201-223.
- Jacobsen, Werner 1973, "Bredeudstillinger og publikum", *Nyt og Noter fra Kulturmuseerne: Meddelelser ved Rigsantikvaren* 100, oktober, 4-8.
- Jensen, Bernard Eric 2003, *Historie: livsverden og fag*. København: Gyldendal.
- Jensen, Jørgen 1992, *Thomsens museum: Historien om Nationalmuseet*. København: Gyldendal.
- Jensen, Jørgen 1993, *Nationalmuseets vejledninger: Danmarks Oldtid*. København: Nationalmuseet.
- Kikkenberg, Birgitte; Nielsen, Poul Otto og Thøgersen, Jens-Erik 2008: "Den nye Danmarks Oldtid: Om nyopstillingen 2005-2008", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 219-238.
- Koselleck, Reinhart 1979, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mordhorst, Camilla 2009, *Genstandsfortællinger. Fra Museum Wormianum til de moderne museer*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Mordhorst, Camilla og Wagner Nielsen, Kitte 2000, *Formens semantik: En teori om den kulturhistoriske udstilling*. Odense: Odense Bys Museer.
- Murray, David 1904, *Museums: their history and their use*, vol. 1. Glasgow: James MacLehose and Sons.
- Nationalmuseet og fremtiden: Plan for Nationalmuseets udvikling til år 2000*, 1985. København: Studieprojektet Nationalmuseet og Fremtiden.
- Nyrop, C. 1879, *Fra Den kunstindustrielle Udstilling: Erindringsblade*. København: J.H. Schuboths boghandels forlag.
- Rasmussen, Holger 1960, "Dansk Folkemuseum i Brede Klædefabrik", *Budstikken*, 5-12.
- Rasmussen, Holger 1979, *Bernard Olsen virke og værker*. København: Nationalmuseet.
- Steenberg, Axel 1959, "Brede", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 34-50.
- Strømstad, Poul 1998, "Eventyret i Mølleådalene", *Lyngby-Bogen*, 143-156.
- Thorhaug, Sally og Hjelmskov Larsen, Ane 2008: *Museumsgrundbogen: kunsten at læse et museum*. Århus: Systime.
- Vasström, Annette; Christensen, Lars K; Pedersen, Lykke og Thelle, Mikkel 2009, "Brede Værk: Nationalmuseets nye satsning på formidling af industrikultur", *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 109-120.
- White, Hayden 1973, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

**Periodika**

*Nationalmuseet* (1966-1977), udkom 4 gange om året.

*Nationalmuseets Arbejdsmark* (1966-1979), årbog, under rubrikken 'Glimt fra Arbejdsmarken', udgik som rubrik fra og med 1980.

*Nationalmuseets Årsberetning* (1976-1988).

*Nyt fra Nationalmuseet* (1978-1988), udkom 4 gange om året.

*Nyt og Noter fra Kulturmuseerne: Meddelelser ved Rigsantikvaren* (1966-1977), udkom 6 gange om året.

CARSTEN TAGE NIELSEN,  
PH.D., EKSTERN LEKTOR,  
INSTITUT FOR KULTUR OG IDENTITET,  
ROSKILDE UNIVERSITET.

**ABSTRACT**

Artiklens problemstilling er, hvordan historiebevidsthed kan kvalificeres ved at arbejde med tidsdimensionerne fortid, nutid og fremtid i museumsudstillinger. Diskussionen eksemplificeres ved Nationalmuseets populære sommerudstillinger i Brede 1966-1988. Ligesom i forhold til oplevelser kan museet kun skabe rammerne for et kvalificeringsarbejde. Arbejdet er ét publikum selv foretager, og det slutter ikke, når publikum forlader udstillingen, men skal da først til at begynde.